

Tomasz P. Bocheński
Uniwersytet Jagielloński

Usłyszeć – wyobrazić – doświadczyć: foniczna przestrzeń radiowa Witolda Hulewicza (oraz Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Trzebińskiego)

Pamięci Profesor Marii Podrazy-Kwiatkowskiej

Witold Hulewicz, jak udowadniają rozmaite szkice pomieszczone w niniejszym tomie, był człowiekiem wielu talentów i możliwości: pisarzem, publicystą, tłumaczem, teoretykiem szeroko pojętej kultury, również radia i teatru. Swoistym połączeniem tych dwóch wymienionych przeze mnie jako ostatnie dziedziny jest krytyczna wypowiedź Hulewicza o słuchowisku radiowym: szkic *Teatr wyobraźni*.

Wydana w 1935 roku w serii Biblioteka Radiowa książeczka *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym* pomieściła wspomniany już szkic Hulewicza oraz czternaście „głosów dyskusyjnych”: Antoniego Bohdziewicza, Krzysztofa Eydziatowicza, Stefana Felsztyńskiego, Wilhelma J.E. Korabiowskiego, Tadeusza Makowieckiego, Stanisława Miłaszewskiego, Jerzego Ostrowskiego, Franciszka Pawliszaka, Juliusza Petry, Leona Pomirowskiego, Wacława Sieroszewskiego, Jana Emila Skińskiego, Melchiora Wańkowicza oraz Władysława Zawistowskiego¹ – przedstawionych podczas konferencji Polskiego Radia i Polskiej Akademii Literatury, która odbyła się w marcu 1935 roku.

W niniejszym tekście skoncentruję uwagę na szkicu Hulewicza, wyodrębniając z niego kwestie istotne dla fonicznej organizacji słuchowiska, stanowiącej – jak się zdaje – dominantę jego rozważań teoretycznych, by

¹ Zob. Witold Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, seria „Biblioteka Radiowa”, t. 2, Biuro Studiów Polskiego Radia, Warszawa 1935.

następnie skonfrontować je pokrótce z wypowiedziami innych, współczesnych teoretyków audiosfery oraz dwoma słuchowiskami: adaptacjami *Aby podnieść różę...* Andrzeja Trzebińskiego oraz *Szachów* Stanisława Grochowiaka. Wybór to nieprzypadkowy, oba słuchowiska były bowiem emitowane w cyklu Polskiego Radia Dramat w Teatrze Wyobraźni, w obu też nie tylko **słowo samo w sobie**, jak by postulował Hulewicz, ale także **rzecz** odgrywa znaczącą rolę (co, jak wskażę później, było notabene także przedmiotem refleksji krytycznej Trzebińskiego), stając się pełnoprawną postacią, co będzie miało odzwierciedlenie zarówno na poziomie samego dramatu, jak i w warstwie akustycznej słuchowiskowych realizacji.

Jest to więc szkic pomyślany jako próba zarówno lektury *Teatru wyobraźni* 80 lat po jego ukazaniu się, jak i – choć w mniejszym stopniu – eksplikacji teoretycznych założeń autora *Przybłądy Bożego* do dwóch konkretnych radiowych adaptacji dramatu (egzemplifikacja ta służyć ma przede wszystkim lepszemu zaprezentowaniu omawianych technik). Zrekapituluję tezy Hulewicza (część I) w świetle późniejszych, współczesnych teorii (część IV), przykłady realizacji słuchowisk Trzebińskiego (część II) i Grochowiaka (część III) będą zaś miały charakter ilustracyjny dla założeń i koncepcji tego wileńskiego aktywisty.

Oba przywoływane przeze mnie słuchowiska dzieli spora odległość czasowa: są to realizacje z 1976 i 1996 roku, natomiast szkic Hulewicza pochodzi sprzed drugiej wojny światowej – mamy więc do czynienia z sytuacją, w której realizatorzy słuchowisk mogli znać (i zapewne, jako ludzie radia, znali) założenia *Teatru wyobraźni*, podobnie zresztą autorzy sztuk. Nie jest jednak moim celem tropienie znajomości i wykorzystania proponowanych przez Hulewicza technik słuchowiskowych i radiowych, jako że nawet dziś jego koncepcja z powodzeniem doskonale się broni.

I

Witold Hulewicz rozpoczyna swoje rozważania o słuchowisku radiowym od zachwyty nad samym środkiem przekazu, ułatwiającym komunikację jednej osoby z gromadą odbiorców. Autor *Płomienia w garści* przytomnie, jak na ówczesne czasy, zauważa, że

dzięki radiu stanęliśmy wobec faktu pozyskania niebywałego, fantastycznego środka komunikowania się twórcy z masą odbiorców. Za pomocą powietrznego, nieograniczonego połączenia, które dzięki mikrofonowi i słuchawce niweczy przestrzeń i jednoczy rozproszony po wielkim kraju, po całym kontynencie tłum – mamy możliwość, bez pośrednictwa druku, sceny, sali odczytowej

i krytyki – wejść najdosłowniej „pod strzechy”. Czy można wyobrazić sobie, żeby literatura polska nie sięgnęła chciwą ręką po tak potężną broń?²

W ten sposób Hulewicz nakreśla właściwą sobie wizję radia jako pozawizualnego medium pozwalającego na bezpośrednie dotarcie do odbiorcy. Ten aspekt braku wizualności jest tu niezwykle istotny, dźwięk jest bowiem czymś w rodzaju towarzysza, może docierać do człowieka bez angażowania percepcji wzrokowej³.

Pisze dalej Hulewicz: „Ustalając granice porozumiewawcze, które by umożliwiły dyskusję na temat artystycznych zagadnień radiowych, stawiamy kwestię: czy istnieje odrębna forma literatury radiowej?” [TW 13]. Pytanie może się wydać nazbyt naiwne i retoryczne. Oczywiście, stanowi ono przemyślany element perswazyjnej strategii organizacji tekstu, jednak nie jest to jego jedyny cel, bowiem, jak kontynuuje Hulewicz:

Rzadko napotyka się utwór, który przez swą formę organicznie nadaje się do mikrofonu. Częściej trzeba nazbyt skracać, wycinać fragmenty – wydobywać jedne składniki, a tuszować drugie. I łatwo sobie wyobrazić, jak delikatnych potrzeba nożyczek, aby przy takiej operacji nie tknąć istoty dzieła.

Pomocą są tu wszelkie środki słuchowe, tzw. kulisy artystyczne (gwary i odgłosy wszelkiego rodzaju), a nade wszystko ilustracja muzyczna [TW 14-15].

Autor *Miasta pod chmurami* w charakterystyczny dla siebie sposób uzmysławia czytelnikowi, jak delikatną materią jest nie sama nawet literatura, lecz **słowo** w swojej materialno-akustycznej, a nie tylko pisanej formie – słowo wybrzmiewające. Takie ujęcie wymaga specjalnych narzędzi tworzenia i realizacji, na które mogą sobie pozwolić twórcy, adaptatorzy i interpretatorzy nie tylko świadomi tworzywa, lecz także – a może przede wszystkim – wrażliwi na bodźce akustyczne, wieloaspektowo słyszący dźwięki. (Takim człowiekiem był bez wątpienia sam Hulewicz).

„Nikt jeszcze, prawie nikt, nie pisze w Polsce... utworów radiowych. Co raz to częściej słyszymy o pracy poważnych pisarzy dla filmu. O powstawaniu nowej gałęzi piśmiennictwa literatury radiowej – mało słychać” [TW 15], ubolewa Hulewicz i nie sposób się z nim, znając realia opisywanego okresu, kategorycznie nie zgodzić. Tym ciekawsza powinna się okazać analiza dramatu Stanisława Grochowiaka, który przecież zajmował się pisaniem

² Witold Hulewicz, *Teatr Wyobraźni*, [w:] *idem, Teatr wyobraźni, op.cit.*, s. 12-13. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót TW oraz numer strony; w każdym z cytowanych fragmentów zachowano oryginalne podkreślenia, zmodernizowano zaś międzywójenną pisownię i interpunkcję.

³ Kwestii tej poświęcę więcej miejsca w dalszej części niniejszego szkicu.

tekstów bezpośrednio dla radia. Widać też zresztą, że Hulewicz jest świadom rozwoju mediów, a zauważając niedostateczne wykorzystywanie literatury w formach radiowych, podejmuje kroki mające na celu promowanie dramatu na falach eteru. Tym samym nie tylko doskonale orientuje się w obu materiach – radiowej i literackiej – ale także dostrzega możliwości kombinacji czy hybrydyzacji obu mediów.

Nie mogę jednak przejść do dalszych rozważań bez jednej istotnej glosy, dotyczącej rozumienia przez Hulewicza kluczowego dla *Teatru wyobraźni* pojęcia. Jak pisze autor *Gniazda żelaznego wilka*, „[u]żywając terminu »słuchowisko«, mamy tu stale na myśli utwory Teatru Wyobraźni, czyli dzieła literackie o formie dramatycznej, przeznaczone dla mikrofonu” [TW 21]. Z radiofonizacją wiązał zresztą ten wileński aktywista i animator życia kulturalnego spore nadzieje dotyczące odświeżenia czy reaktywacji form teatralnych, realizujących się właśnie poprzez słowo:

można wysunąć wniosek, że odnowienie dramatu nastąpić może przez radio. Wrócenie słowu jego właściwego waloru i należnej mu wagi. Odrodzenie kultury żywego słowa w całych pokoleniach wykonawców radiowych i słuchaczy [TW 23].

II

Interesujące może się okazać zestawienie szkicu Hulewicza z innym tekstem dotyczącym teorii dramatu, mianowicie *Z laboratorium dramatu* Andrzeja Trzebińskiego i jego groteską *Aby podnieść różę...* Możliwością i koniecznością dramatu jest bowiem według autora *Pamiętnika* „nadać rzeczy sens dramatyczny – !”⁴, co w grotesce zrealizuje się w pełni dzięki wprowadzeniu piłeczki pingpongowej, a więc *rzeczy*, która od początku sztuki staje się dla postaci nie tylko partnerem, ale też równorzędną osobą. W jaki sposób oddać więc obecność rzeczy-postaci? Jak trafnie stwierdza Hulewicz, słabość braku wizualności można dzięki słowu przekuć w siłę formy słuchowiskowej:

W radio wrażenie optyczne odpada zupełnie. Istnieje tylko dźwięk. Dźwięk (słowo, muzyka, szmer) bierze tu na siebie cały ciężar zadania, którego mu nie ułatwia. W tym tkwi wielki niedostatek słowa radiowego i wielka jego siła. Z pełni wrażenia sceny tu pozostaje tylko jedno, ale najważniejsze: mowa, dźwięk w ogóle [TW 22].

⁴ Andrzej Trzebiński, *Z laboratorium dramatu*, [w:] *idem, Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramaty*, wstęp i oprac. Maciej Urbanowski, Biblioteka „Frondy”, Fronda, Warszawa 1999, s. 126 [podkr. oryg.].

W radiowej wersji dramatu Trzebińskiego z 1976 roku w reżyserii Zbigniewa Kopalki⁵ i adaptacji Bogumiły Prządki, dość zresztą wiernej tekstowi dramatu (poza kilkoma skrótami i inwersjami nie ma bowiem żadnych znaczących zmian w treści), zastosowano rozwiązanie praktyczne, mianowicie **dźwięk**: grze Pabla Garpadattego i Ernesta Kangara towarzyszą odgłosy odbijanej piłeczki pingpongowej – dopóki tą piłeczką grają. Kiedy bowiem Riza Obliwia wyrzuca ją przez okno, a Kangar i Garpadatte decydują się na grę bez piłeczki, to właśnie odgrywający wspomniane role aktorzy, naprzemiennie wypowiadając onomatopeiczne „ping” – „pong”, wprowadzają słuchacza w sytuację rzeczywistą gry bez głównego rekwizytu. Tak się dzieje także i później, podczas gry Deromura Ilfare i Wozuba Teneroita.

Całkowita nieobecność rekwizytu, którego w warunkach radiowych ująć przecież nie sposób, zastąpiona jest efektem akustycznym, zarówno realistycznym, jak i onomatopeicznym, w przypadku gry wyobrażonej – w tym wypadku wyobrażonej podwójnie, zarówno na scenie Teatru Wyobraźni, jak i przez słuchacza. W ten sposób postulowane przez Trzebińskiego „nadanie rzeczy sensu dramatycznego” realizuje się w pełni, a realizacja słuchowiska opiera się na dwu zasadniczych płaszczyznach – **akustycznej** i **akustyczno-wyobrażeniowej**. Mam tu na myśli wypowiedzi bohaterów dramatu, a w drugiej sytuacji – ową skomplikowaną „sytuację pingpongową”, która *de facto* dzieje się w wyobraźni odbiorcy, ale jest akustycznie prowokowana. Oba efekty akustyczne: dźwiękowy i onomatopeiczny, oddziałują bowiem na wyobraźnię i zmuszają słuchacza do osadzenia sytuacji w pewnej ramie wyobrażeniowej – w kontekście.

Mówię o **zmuszeniu** do wyobrażania, bowiem odbiorca pozbawiony wrażeń wizualnych i zdany (jedynie?) na bodźce słuchowe jest w ten sposób zachęcany do wejścia w swoistą sytuację dramatyczną i refleksji na jej temat. To niejako wymuszone zachowanie stanowi warunek *sine qua non* uczestnictwa w radiowym dramacie, doświadczenia go, przeżycia realizującego się poprzez wyobrażenie, którego punktem wyjścia było słowo (i inne efekty audialne). Doskonale zdaje sobie z tego sprawę Hulewicz, preferując estetykę minimalizmu bodźców w radiowym studiu, pozwalającą na skupienie się na słowie:

Ileż subtelnych odcieni słowa przepada w teatralnym rozproszeniu wzrokowym. Jak często sceniczny efekt, sytuacja, sama akcja – niweczy ów najdelikatniejszy puszek słowa, albo też maskuje tego słowa braki! Radio, które nie żąda maski, kostiumu, mimiki, światła ani dekoracji wzrokowej – działa na słuchacza dośrodkowo,

⁵ Interesująca mogłaby być interpretacja tej realizacji nie tylko w kontekście koncepcji Hulewicza, ale także w świetle wypowiedzi samego Zbigniewa Kopalki (*Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966 [maszynopis powielany]).

skupiając jego wrażliwość na samej treści słowa. Nie ulega wątpliwości, że wartość tekstu wychodzi w radio subtelniej, kameralniej [TW 16].

III

„Większość publikowanych tu utworów była pisana dla radia, tej jedynej sceny, gdzie słowo, myśl, teza obywają się jeszcze bez protez”⁶ – pisał we wstępie do *Rzeczy na głosy* Stanisław Grochowiak. Zdawał sobie więc autor *Trismusa* sprawę z foniczności teatru, pisał przede wszystkim słowem, a nie środkami wizualnej perswazji, co podkreśla w monografii jego twórczości dramatycznej Anna Róża Burzyńska:

Za znaczący należy uznać także fakt, że wśród najwcześniejszych kompletnych i przeznaczonych do publikacji (lub przynajmniej inscenizacji) dramatów Grochowiaka przeważają słuchowiska: utwory – podobnie jak teksty poetyckie – operujące przede wszystkim słowem, ciszą, rytmem⁷.

Interesująca w tym kontekście jest sztuka *Szachy*, opublikowana w 1961 roku, stanowiąca debiut dramatyczny Grochowiaka⁸, zakorzeniony w szyderstwie i „błazeńskim spisie *dramatis personae*”⁹. Jak zaznacza sam autor, publikując dramat we wspomnianym zbiorze *Rzeczy na głosy*, jest to „rzecz na scenę w 3 epizodach”¹⁰.

Słuchowiskowa adaptacja *Szachów* w reżyserii Janusza Kukuły, niezwykle zresztą wierna tekstowi dramatu Grochowiaka, zaskakuje dwoma

⁶ Stanisław Grochowiak [nota odautorska], [w:] *idem, Rzeczy na głosy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1966, obwoluta.

⁷ Anna Róża Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 27. Grochowiak tworzył wiele utworów radiowych, pisał scenariusze oryginalne, dokonywał również adaptacji zarówno własnych, jak i cudzych utworów na potrzeby radia i telewizji. Zob. Jacek Łukasiewicz, *Wstęp*, [w:] Stanisław Grochowiak, *Wybór poezji*, oprac. [i wstęp] Jacek Łukasiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, BN I 296, s. XLIX.

⁸ Anna Róża Burzyńska podaje, opierając się na informacjach Jacka Łukasiewicza, Haliny Modzelewskiej i własnych ustaleniach, że pierwszy fragment dramatyczny Grochowiaka pozwalający na dokładne datowanie to *Pochód albo inteligenci* z 1953 roku, natomiast pierwszy dramat, sztukę o powstaniu warszawskim, napisał autor *Lamentnic* w dzieciństwie. *Szachy* („Dialog” 1961, nr 2, s. 37–52) można uznać za debiut, jako że był to pierwszy opublikowany samodzielnie pod nazwiskiem (wcześniejsza, współautorska *Cytryna* sygnowana była pseudonimem) tekst dramatyczny Grochowiaka. Zob. Anna Róża Burzyńska, *Maska twarzy, op.cit.*, s. 25, 55–56; zob. także: Halina Modzelewska, *Inedita dramaturgiczne Stanisława Grochowiaka*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1983 [maszynopis pracy magisterskiej].

⁹ Stanisław Grochowiak, *Moi drodzy chłopcy*, „Poezja” 1977, nr 2, s. 35.

¹⁰ Stanisław Grochowiak, *Szachy*, [w:] *idem, Rzeczy na głosy, op.cit.*, s. 30.

elementami: przerwami muzycznymi między poszczególnymi aktami, których nie zaaprobowałby chyba Hulewicz (by przypomnieć: pisał, że muzyka jako sygnał przejścia między aktami jest niezbyt fortunnym rozwiązaniem), oraz wolnym tempem, czasami zahaczającym o nienaturalność. Nie utrudnia to jednak znacząco odbioru słuchowiska i decyduje raczej o jego manierowości czy niepełnej doskonałości.

O ile w adaptacji *Aby podnieść różę...* akustyczne efekty działań militarnych, podkreślane zresztą w wypowiedziach postaci, stanowiły jedynie tło dramatu „człowieka i piłeczki pingpongowej” nierozegranego na remis, gdyż ze zwycięstwem trzeciej siły¹¹, o tyle w *Szachach* odgłosy wojennej zawieruchy (detonacje) oraz zawieruchy śnieżnej (wiatr wyobrażający chłód) zdają się odgrywać główną rolę. Nie mniej ważne są dźwięki przedstawianych na planszy figur szachowych – kluczowe już od momentu zapoznania się z tytułem utworu. Szachy, a więc rzecz, czy też może fortunniej: wieloelementowy zbiór przedmiotów, istnieją bowiem w słuchowisku zarówno na poziomie tematyzacji (mowa o nich w wypowiedziach bohaterów, grają nimi Hrabia i Baron), jak i w sferze akustycznej. Dzięki temu nie tylko podkreślana jest prawdziwość, rzeczywistość sytuacji dramatycznej, ale także daje się słuchaczowi wyraźną wskazówkę dotyczącą obszaru jego wyobrażeń. Podobnie rzecz ma się z charakterystycznymi świstami, które w kompilacji z wypowiedziami dotyczącymi ziąbu w pałacu Hrabiego powinny być interpretowane jednoznacznie: jako odgłosy hulającego wiatru – w ten sposób realizacja słuchowiska kieruje wyobrażeniami i przeżyciami słuchacza.

W przypadku radiowej adaptacji dramatu Grochowiaka jest to jednak jedynie uzupełnienie, które śmiało można skonfrontować z kolejnym passusem z tekstu Hulewicza:

Wydaje się, w dzisiejszym stanie doświadczeń, że czynniki takie, jak odgłosy natury, gwary i szmery realistyczne – będą zawsze stanowiły drugorzędny element słuchowiska. Nadzieje przywiązywane pierwotnie do tych rekwizytów dźwiękowych, zawiodły; wszelkie „maszyny akustyczne” poszły w kąt. Ale stało się to z dwóch jedynie przyczyn: z winy technicznych niedostatków radiofonii – i z powodu zaniku żyłki nowatorskiej, zmysłu eksperymentatorskiego u ludzi radia. Laboratoria dźwiękowe, szczęśliwie przed laty tu i ówdzie zainicjowane, muszą zahuczeć nowym życiem. W tej dziedzinie jest wszystko jeszcze do zdobycia [TW 24-25].

¹¹ Nawiązuję tu do interesującej koncepcji Trzebińskiego, który przytomnie zauważył, że dramat rozgrywa się zwykle między dwiema walczącymi siłami, jednak niekoniecznie jedna z nich musi wygrywać – wówczas mielibyśmy do czynienia z „dramatem rozegranym na... remis”. Jednak można pójść o krok dalej – wówczas „[z]wyciężyć może siła trzecia. Nie wchodząca dotąd w grę. Lekceważona” (Andrzej Trzebiński, *Z laboratorium dramatu*, op.cit., s. 130–131).

IV

O aktualności tekstu Hulewicza decyduje przede wszystkim trafność obserwacji, która sprawia, że równie dobrze mógłby zostać napisany chociażby w latach siedemdziesiątych, a i reprezentować którąś ze szkół skupionych wokół najnowszych trendów medialnych i teoretyków sonosfery czy audiowizualności. „Obserwując człowieka XX wieku, porównując jego świat wizualny z jego światem akustycznym, można dojść do wniosku, że człowiek dzisiejszy cierpi na przerost zmysłu wzrokowego, a na zanik zmysłu słuchowego” [TW 18], pisał autor *Gniazda żelaznego wilka*, będąc w swym rozumieniu sztuki słuchowiskowej bliski prezentowanym dziś coraz śmielej poglądom odejścia od hegemonicznej „tyranii oka” na rzecz „pokory ucha”¹². Warto przypomnieć, że koncepcja Hulewicza krystalizowała się w okresie międzywojnia, i dokonać krótkiej rekapitulacji późniejszych, podobnych poglądów w tej materii, jako że powszechne obecnie przekonanie o owej zawłaszczającej represyjności oka jest według Alaina Badiou zafałszowaniem obrazu rzeczywistego codziennego doświadczenia współczesnego człowieka¹³.

Audiowizualność kultury i świata polega bowiem na **wizualności zaszadzonej na audialności**, bodźce angażujące wzrok stanowią naddatek (dodatek) wobec elementów wszechobecnej sonosfery. Dźwięki „sączą się nieustannie i zewsząd oraz przenikają nasze ciała”¹⁴, a słuch jest jedynym zmysłem, którego nie da się „wylączyć”, przestać odczuwać – jak to metaforycznie ujął Mateusz Torzecki, „oko, w przeciwieństwie do organu słuchu, wyposażone zostało w powiekę, dzięki niej może odrzucać wybrane bodźce”¹⁵. Łatwo więc odsunąć element wizualności, natomiast próby zatamowania bodźców sonosferycznych wymagają zastosowania zewnętrznego narzędzia, na przykład zatyczek do uszu. Wrażenia audialne są stale obecne i stale odbierane, wszak „[b]udzimy się przy **dźwiękach** dobywających się z **radia** lub »nastrajamy« się na ciężki dzień, **słuchając** ulubionych piosenek. W drodze do pracy, zamknięci w samochodach, słuchamy. Poruszając się pojazdami transportu publicznego, miliony nastolatków i dorosłych **słuchają**”¹⁶. I choć cytowanemu tu Torzeckiemu chodzi w ogólnym wywodzie o muzykę, zwłaszcza

¹² Odwołuję się tu do kapitalnych formuł z tytułu szkicu Dariusza Brzostka poświęconego *sound studies*. Zob. Dariusz Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 („Audiofilia”), s. 13–27.

¹³ Zob. Alain Badiou, *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement*, 2, Éditions du Seuil, Paris 2006.

¹⁴ Jakub Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 („Audiofilia”), s. 11.

¹⁵ Mateusz Torzecki, *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015, s. 15.

¹⁶ *Ibidem* [podkr. – T.P.B.].

muzykę popularną, to jego trafną obserwację socjologiczno-antropologiczną można odnieść do audialności i audiosfery w ogóle¹⁷.

„Obiecay mi, że nigdy nie zamilknie!”¹⁸ – błagał swego towarzysza ważnych chwil – radioodbiornik lampowy – Bertolt Brecht w jednym ze swych utworów, co doskonale obrazuje, jak silny wpływ na człowieka może wywierać radio z całym swym audialnym aparatem technik realizacyjnych. Słuchacz, percypując swoistą realizację dramatu, jaką jest słuchowisko – zwłaszcza w sytuacji idealnej, to jest podczas słuchania przez słuchawki¹⁹ – doświadcza audiosfery i, jeśli audycja jest porządnie przygotowana, uruchamia dla owego doświadczenia także inne zmysły, a przede wszystkim: wyobraża sobie subiektywne realizacje kolejnych partii dramatu (podczas gdy oglądając spektakl w teatrze czy adaptację na ekranie telewizora/komputera etc. – nie ma takiej możliwości, bo otrzymuje gotowy obraz).

W ten sposób, to jest w rozumieniu *Ohrenphilologie*, tekst dramatyczny pojmuje Hulewicz, a teksty mniej lub bardziej współczesne skonstrastowane z *Teatrem wyobraźni* pozwalają jedynie na zarysowanie szerszego tła dla jego koncepcji²⁰. Nieprzypadkowo bowiem koncepcję Hulewicza wymienia Andrzej Hejmej, dokonując próby uporządkowania „słuchania literatury”

¹⁷ Zob. między innymi liczne szkice dotyczące *sound studies* i aspektów sonosfery i audialności, zawarte choćby w tematycznym numerze „Tekstów Drugich” (2015, nr 5: „Audiofilia”) czy „Kultury Współczesnej” (2012, nr 1: „Dźwięk, technologia, środowisko”).

¹⁸ „Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein!” – Bertolt Brecht, *Auf den kleinen Radioapparat*, [w:] *idem, Gesammelte Werke*, Bd. 9, *Gedichte 2* [Lieder Gedichte Chöre, Gedichte 1933–1938, Svendborger Gedichte, Gedichte 1938–1941], [hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zsarb. mit Elisabeth Hauptmann], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, s. 819 [przekład filologiczny mój – T.P.B.].

¹⁹ Warto przypomnieć, że pierwsi posiadacze radioodbiorników słuchali audycji właśnie przez słuchawki, akcentowana przeze mnie nieco dalej intymność tego typu komunikacji nabiera więc ścisłego znaczenia.

²⁰ Omówienie poglądów Hulewicza zestawione z hipotezami słuchowiska Tadeusza Szulca, Zenona Kosidowskiego i Leopolda Blausteina oraz tło teoretycznych rozważań nad słuchowiskiem radiowym – zob. rozdział 1 (*Stanowiska teoretyków i praktyków radiowych w zarysie historycznym*) książki Michała Kaziowa *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 18–75); zob. także przywoływane źródła: Zenon Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, [nakładem T. Ulańskińskiego], Poznań 1928; Tadeusz Szulc, *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, „Przegląd Współczesny” 1938, nr 198, s. 40–65; Leopold Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938 [maszynopis powielany]; por. także pierwszą na gruncie polskim teoretyczną wykładnię estetyki radiowej: Jan Roman [właśc. Jan Ulatowski], *Świat za drzwiami*, „Tygodnik Radiowy 1927, nr 24, 28, 30, 34, 36. Warto zwrócić uwagę również na pozostałe rozdziały przywoływanej książki Kaziowa: *Dźwiękowa struktura słuchowiska i występujące w niej tworzywa i znaki* oraz *Artystyczne formy podawcze słuchowiska podporządkowane dominancie niewidzialności*. Rekapitulację pierwszych polskich koncepcji poetyki radiowych znakomicie przedstawiła Krystyna Laskowicz w szkicu *Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej (1927–1935)* („Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 141–170).

(czy też kultury) jako przedmiotu teoretycznych zainteresowań dwudziestowiecznej tradycji literackiej²¹.

W centrum uwagi [...] – twierdzi Hejmej – jeśli traktować literaturę jako głos i skryptoralność, pojawia się naraz i głos/tekst (ze względu na głos czy to wybrzmiewający na żywo, czy to akuzmatyczny, czy już-niesłyszalny), i określona audiosfera, w której rodzą się i funkcjonują konkretne realizacje literackie (włącznie z transferami medialnymi), i – wreszcie – doświadczenie akustyczne odbiorcy często związane we współczesnym świecie, by powtórzyć, z sytuacją akuzmatyczną²².

Autor *Muzyczności dzieła literackiego* konkluduje: „w społeczeństwie medialnym literatura jest nie tylko tradycyjnie rozumianym tekstem, jest raczej tekstem, którego gwarantem staje się głos”²³.

Współczesne zwrócenie uwagi w stronę sonosfery stanowi zaś najlepszy dowód, że ów głos, pojmowany jako gwarant literatury w społeczeństwie medialnym – ale także inne zjawiska akustyczne: dźwięk, hałas, cisza etc. – stanowił istotny składnik myśli estetyki radiowej przed osiemdziesięcioma laty, o czym koncepcja Witolda Hulewicza dobitnie świadczy. Podkreśla również zaopatrzona w taki kontekst i korpus tekstów współcześniejszych optyka geniusza autora *Pogrzebu Kiejstuta*, pierwszego polskiego oryginalnego słuchowiska, nadanego 17 maja 1928 roku.

V

Ośrodkiem obu przywoływanych przeze mnie słuchowisk jest, rzecz jasna, dialog. Dla porządku przytoczę kapitalną wypowiedź Hulewicza na ten temat:

Słuchowisko literackie jednak wyrasta bez wątpienia z najważniejszego tworzywa, któremu na imię: DIALOG. Oto podstawa i materiał istotny. W dialogu wyładowuje się uczucie ludzkie, ścierają się przeciwności, przelewa się dynamika życia. A żywego napięcia, żywych konfliktów, życia – oczekuje słuchacz radiowy. Prawdziwym słuchaczem radiowym, wdzięcznym i podatnym – jest oddalony, w małym kółku zamknięty odbiorca, dla którego radio jest uchem świata. Jeżeli pomyślimy, że słucha nas wiele tysięcy jednostek, przykutych do słuchawek i głośnika tak samo, jak czytelnik skupia się nad książką, – dojdziemy do wniosku, że mikrofon

²¹ Zob. Andrzej Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 („Audiofilia”), s. 88–102.

²² *Ibidem*, s. 97.

²³ *Ibidem*.

jest instrumentem wnikliwym, intymnym, kameralnym, bardzo osobistym. Odsłania więc szerokie horyzonty, w których słowo brzmieć i wybrzmiewać może daleko dźwięczniej i subtelniej, niż z estrady recytatorskiej, niż ze sceny teatralnej [TW 25].

Powyższy cytat jest istotny nie tylko ze względu na obserwacje autora, ale także z powodu zwrócenia przez niego uwagi na swoistą intymność sytuacji słuchania radiowej realizacji dramatu – intymne przeżycie i osobiste doświadczenie²⁴.

Aplikacja też autora *Teatru wyobraźni* do omówionych przeze mnie pokrótce słuchowisk pozwala na sformułowanie konkluzji. Słuchowisko radiowe jest kompletną realizacją postulatów zawartego już w samych słowach „teatr wyobraźni”, pobudza bowiem procesy wyobrażeniowe, daje impuls akustyczny do wygenerowania pewnego obrazu, wyobrażenia – czy to na zasadzie prostych asocjacji (kiedy słyszymy dźwięk brzęczących kluczy i wyobrażamy sobie pęk kluczy), czy dzięki dźwiękom (bądź innym efektom audialnym) skompilowanym z kontekstem, sytuacją, słowami (gdy słyszymy przesuwanie przedmiotu, a postaci siadają, domyślamy się, że przesuwają krzesło, i tak sobie to wyobrażamy). Dzięki temu słuchowisko radiowe staje się formą sztuki, której odbiorca może w pełni doświadczać, nie tylko percypując za pomocą zmysłu słuchu, ale także będąc kreatorem – tworząc obrazy na poziomie wyobrażeniowym:

Lecz słuchowisko radiowe jest czymś jeszcze. Nie chce ono opowiadać, chce wciągać słuchacza w równoczesne przeżywanie, we współakcję. Pewien teoretyk niemiec-ki mówi, że radio działa sposobem refleksyjnym, jako odbicie działań, za pomocą pośredniej formy, która – artystycznie biorąc – może wywołać efekty niesłychanie subtelne. Stąd słuchacz, który w teatrze zwykł przyjmować bez trudu dany mu w pełni obraz, tu – dzięki „wewnętrzznemu widzeniu” – staje się współtwórcą dramatu [TW 23–24].

W ten sposób słuchacz może **doświadczać** rzeczywistości przedstawionej, a jego przeżycie uzależnione jest od stopnia zaangażowania zarówno w słuchanie, jak i – idąc dalej – w procesy wyobrażeniowe bezpośrednio z tego słuchania wynikające. Doświadczenie realizuje się przez wyobrażenie, które z kolei jest wywoływane wskutek percepcji słuchowej. I w taki właśnie sposób powinny przebiegać komplementarne procesy wyobrażeniowo-doświadczeniowe wynikające z ponadczasowych tez Hulewicza.

²⁴ Por. przyp. 19.

Oddając głos samemu autorowi *Lamentu królewskiego*,

Słuchacz ma tu skłonność do słuchania z zamkniętymi oczami – i wtedy widzi uchem... To jest radio. Radio, ten ultra-nowoczesny wynalazek, który w swej istocie idzie przeciw prądowi naszej ery: rozproszonego człowieka skupia, zleniwiałą jego wyobraźnię budzi i rozorywa [TW 18].